

A mozgókép mint médium, jelentések a filmben

- A filmes kommunikációban az adó és a vevő: (Filmgyártók)(ŐK)(?) ⇔⇔⇔ (?) Én/(a világ). Tulajdonképpen *hiányos kommunikáció*: a képek közölnek valamit, de mi nem válaszolunk „filmül”, nem is kommunikáció a kommunikáció klasszikus modelljeinek értelmében. Távol van az adó (nem is világos, hogy ki vagy kik azok), a vevő a moziban a lesötétített terem „kollektív magányában,” az arctalanná tevő tömegben ülő néző. (A szerzőiség sajátos problémája a filmben.)
- Az emberi önkifejezés eszközei közül a film emlékeztet leginkább az **elmeműködés képi formáira** (= álom, képzelődés, memória). A mozi rendkívül alkalmas az álmok, a tudatalatti megjelenítésére (lásd: szürrealizmus). Mintha a mozgókép technikája éppen ennek a belső látásmódnak a kivetítését tenné lehetővé (lásd: Hollywood mint „álmogyár”).
- CHRISTIAN METZ: „A mozi sajátja nem az a képzelődés, amelyet megjelenít, hanem mindenekelőtt az a képzelődés, amely őt magát teszi, amely mint jelentőt konstituálja” (*A képzeletbeli jelentő*. Bp. MFI, 1981. 59.)
- *A mozgókép esetében a jelölőnek nincs olyan megfogható, tárgyyszerű materialitása, mint az írott szövegnek, festménynek, szobornak.* A mozi esetében a „szöveg” maga maximálisan „**átlátszó**.” A film médiuma „**elérhetetlen**” (hol van a film?), „**anyagtalan**” (miből áll a film?). A kontextus: a mozi (személytelen környezet, sötét). [A film olyan közvetlenül hat, mint a beszéd, de ugyanúgy kontextusból „kiragadott,” s önmaga kontextusául szolgál, mint az írás.]
- Pier Paolo Pasolini: „a film genetikusan költői, hisz alapvetően a szubjektivitás, az álomszerűség, a képzeletbeli struktúrára épül.”
- Metz: „A film nagyobb mértékben észleleti jellegű más művészeteknél, egyszersmind kevésbé észleleti jellegű – a filmi észleletek ugyanis bizonyos értelemben mind hamisak. Az észleleti aktivitás maga reális (a mozi nem képzelgés), hanem az, amit észlelünk, nem valóságosan a tárgy, csupán árnyéka, kísértete, mása, visszfénye egy újfajta tükörben. A mozi sajátos helyzetét jelentőjének ez a kettős jellege határozza meg: különleges észleleti gazdagság, amelyet azonban már a dolog tövénél különös mélységű irrealitás jellemez. *A mozi a többi művészetnél nagyobb mértékben és sajátosabb módon bilincsel minket a képzelődéshez: az észlelés teljes apparátusát hozza mozgásba, de csak azért, hogy mindjárt bele is lökje saját távollétének szakadékába, amely távollét mindamelllett az itt egyedül jelenlevő jelentő*”.
- **A jelenlevő távollét a moziban, a mágikus jelen. A filmkép nem utal valamire, nem ábrázol, hanem megjelenít, jelenlevővé tesz** (a távolság eltűnik). (Luis Buñuel: „a fantasztikumban az a legfantasztikusabb, hogy nem létezik: minden reális.”)
- André Bazin: a filmkép ontológiájáról: **lenyomat, mumifikáció.**
- Edgar Morin: „A mozi minden technikája a mágia sötét gyökereiből emelkedik a diszkurzív gondolkodás felszínére” (*Az ember és a mozi*. Bp., MFI, 1976. 271.)
- Alapvető paradoxona: a REALITÁS (objektivitás) és az IRREALITÁS/FANTASZTIKUM élményének összeforrottsága.
- A valóság, amit látunk, csak látszat. De ez a látszat valamikor valóban létezett valóság optikai lenyomata (a fénykép csak létezőt tud rögzíteni). És fordítva: az élettelen fényárnyék hatások, foltok a filmvásznon az élet képeként mutatkoznak meg számunkra. De ez az élőnek tűnő világ csak látszat, csak kép, „kísértet.” A valóság nincs ott a képen, csak ott volt, amikor a filmezés történt.
- Gorkij beszámolója¹ a korai moziról: a korai néző számára ez a paradoxon jól érzékelhető volt.

¹ „Sötét szobában elhelyezett, nagy vászonra elektromos fénysugár esik, és e vásznon megjelenik egy nagy, két méter hosszú és egy méter magas fénykép. Párizsi utca. [...] Hirtelen valami hangosan kattogni kezd, a kép megrándul, és önök nem hisznek a szemüknek. A hintók egyenesen önök felé tartanak a vásznonról, elindulnak a járókelők, kuttyával játszanak a gyermekek, levelek himbálóznak a fákon, karikáznak a biciklisták, és mindez

- Jean Epstein: „A mozi spiritizma művészet.” A mozgókép = a halál legyőzése, az életnek a kép általi „bebalzsamozása”.
- Morin: „A sötét teremben tulajdonképpen mi vagyunk az ő kísértetük, szemlélőjük, meghalunk egy időre, és elnézzük az élőket.”
- Egyfajta **kettős tudat** a nézőben: az illúziót nem rombolja az a tudat, hogy ez illúzió.
- A **passzív befogadás** jelentősége a filmben: a filmélmény álomszerűsége = látszólag semmit sem kell tennünk, „készen” kapjuk a filmlátványt, ami mint egy álom, reveláció, látomás tárul föl előttünk.
- A film befogadása: fizikai, motorikus gátlás állapotában történik, a néző a látványnak ki van szolgáltatva, a megjelenő illuzórikus világban nem vehet részt, vele nem történik semmi.
- Helyhez kötöttség (mozi, tévé különbsége). A látvány „lebilincseli” a nézőt. (Hitchcock: „A mozi először is fotelek, bennük a nézőkkel.”)
- A moziélmény másik legfontosabb analógiája, egyben előzménye: az utazás, a modern közlekedési eszközökkel történő gyors helyváltoztatás, az autó, vonat, repülő ablakából látható mozgóképek.
- Morin: „Halála óráján a XIX. század két olyan technikai felfedezést örökített ránk, amelyek alapvetően meghatározták a század arculatát: a repülő és a film.”
- Paul Virilio: „a gyors utazás, az emberek, a jelek vagy a dolgok felgyorsított szállítása a *piknolepszia* következményeit idézi, súlyosbítva elő, hiszen hatására folytonosan ismétlődik az alany kiragadása tér- és időbeli összefüggéseiből. A film ennek a piknoleptikus élménynek a kifejezése.” (*Az eltűnés esztétikája*)
- Az utazó a mozinéző elődje és mása: a mozgó látvány passzív szemlélője, ennek kiszolgáltatottja: ő maga mozdulatlan, kapcsolatot nem tud teremteni a futó tájjal (szemben pl. a postakocsival). Nem véletlen, hogy az egyik legjellemzőbb mozgás a moziban, a kamera mozgása = (ang.) *travelling*.
- A **látványnak való kiszolgáltatottság** ellensúlyozása: **szkopofília** (a látvány élvezete), **voyeurizmus** (leskelődés, látvány a szimbolikus birtokba vétele), a tudatkikapcsolás kényelme.
- Következmény: megnő az érzelmi azonosulás kényszere a moziban. A nézőben a motorikus gátlást *érzelmi részvétel* kompenzálja. Ez egyrészt *projekció* (vágyainkat ráruházzuk a fikatív szereplőkre, akik helyettünk élnek meg a kalandokat), másrészt *azonosulás* (beleéljük magunkat a történetbe, élő személyként, saját világunk meghosszabbításaként értelmezzük őket). Ez a pszichológiai projekció-azonosulás elsődlegesen mindig magával a látott szereplővel kapcsolatban történik (vele azonosulunk, rá vetítjük ki magunkat), és csak másodlagosan a filmi „apparátussal” (a filmes kifejezőeszközök által megteremtett „világgal”, látvánnyal- kameramozgás megszemélyesítő értelmezése).²
- A film olyan, mint egy álom, ezt azonban *mások „álmodják”* (lásd: „álmogvár”), óriási feszültség van: a beleélés emóciói (lásd pl. labdarúgás, szappanopera szereplőinek féltése) és a beavatkozás tehetetlensége között (Dylan Thomas: „herélt álmodozás”).
- *A legintenzívebben átélhető, a legerősebb emóciókat kiváltó médium* (lásd: a horror hatáslehetőségeit).

valahonnan a kép mélyéről jelenik meg, gyorsan mozogva a kép szélei felé tart, eltűnik, felbukkan, visszamegy a kép mélyére [...] Hirtelen minden eltűnik. A szemünk előtt egyszerű fehér vászondarab, széles, fekete keretben: mintha semmi sem lett volna rajtuk. *Valaki a képzeletünkből hívta elő mindazt, amit mintha szemünkkel láttunk volna. Nyugtalanító, félelmetes érzés fog el bennünket.* [Kiemelés tőlem, P.Á.] De a vásznon már újabb kép. Három tiszteletre méltó férfiú visztezik [...] Hangtalan nevetés rázza őket, dülöngélnék, mint az árnyak. [...] Ez a hangtalan nevetés, szürke arcizmok nevetése, szürke izgalomtól remegő arcokon valahogy *fantasztikus*. Hideg borzong végig az ember hátán ettől a valamitől, ami nagyon nem hasonlít a való életre. [...] Valami természetellenes, egyszínű világba vezeti önöket a képzelet, hangtalan, színtelen, de mozgással teli világba, *kísértetek világába.*” (Gorkij, 1896. In: Kenedi János, szerk. Írók a moziban. Budapest. Magvető, 1971. 11–12.)

² Lásd Buster Keaton *Sherlock Holmes Jr.* című filmjét, amelyben a vetítógépész (!) szó szerint, egy álom során a filmbe vetíti magát, ahol előbb a szereplőkre vetíti rá saját világának ismerős alakjait, aztán egy „piknoleptikus” gecsorozatban egyik helyszínből a másikba bukdácsol a gyors vágások révén, egészen addig, amíg „meg nem tanulja” a film „nyelvét” (nem tud magával a filmes „apparátussal” azonosulni).

- A látvány **időbelisége**: a néző akaratától független. Ha megértettük, ha nem, amit láttunk, a mozgókép mintegy „továbbbrángatja” a nézőt.
- **A látvány telítettsége**: „az észleleti regiszterek tekintetében a mozi magába foglalja az összes többi művészet jelentőjét.” (Metz) Ennek ellenére nem mindenre tudunk odafigyelni, a kognitív kutatások nagyrésze pontosan azzal foglalkozik, hogy mi mindent nem látunk, hallunk meg a moziban. Ami a figyelmet a leginkább magára vonja: a mozgás. Ennek figyelemfelkeltő, figyelemfenntartó ereje ellenállhatatlan.
- A klasszikus narratív film: maximális átlátszósága (David Bordwell: „önmegsemmisítő stílusa”) a médium ezen legfontosabb kognitív jellemzőire épít (ezzel magyarázható, hogy ennyire általánossá vált a filmtörténetben)
 - ⇒ jellegzetes azonosulási mechanizmusai (= a klasszikus elbeszélőfilm elemi és elsődleges módon épít a sztárokkal kapcsolatos projekció-azonosulási pszichikai folyamatokra)
 - ⇒ **a filmkép telítettségét ellensúlyozandó a néző figyelmet irányító eljárásokat** alakított ki (ezek egyrésze a korábbi elbeszélő és vizuális művészetekből származik: a legérthetőbb, egyik alapvető összefüggő „szerkezet,” ami önmaga kontextusát megteremti: a *történet*).

A film mint nyelv? A jelentések alakulása

- A film és a nyelvi jelrendszer különbségei. (Nyelv = szótározható elemek, szabályok rendszere.) Metz: „A film nem azért tud történeteket elmesélni, mert nyelv, hanem azért tekinthető nyelvnek, mert történeteket képes elmondani.”
- **A filmnyelv = metafora.** 1960-as években, Pesaróban több szemiotikai konferencia, **vita** a film elemi egységéről. (Kép, beállítás, jelenet, tárgy?)
Az ún. „kettős artikuláció” kérdése: a nyelvi rendszer felépítése: önálló jelentés nélküli legkisebb egységek, amelyek jelentés megkülönböztethetők lehetnek (*fonémák*) + jelentéses egységek (szótározhatóak) és nyelvtani szabályok. Van-e mindennek megfelelője a filmben? Pasolini elmélete: a filmben szereplő tárgyak (*kinémák*) a fonémákhoz hasonlóak, ezekhez adódnak hozzá a tisztán filmi szerkezetek. „A filmnyelv minimális egységét azok a különböző tárgyak adják, amelyekből összeáll egy beállítás... Ha van egy beállításom egy emberről, aki beszél és mögötte könyveket, táblát, térképet stb. látok, nem mondhatom, hogy ez a kép a filmi beszédem minimális egysége. Mert, ha bármelyik tárgyat kiviszem a képből, megszüntetem a képet mint jelentőt.” (Bódy hasonlóképpen arról ír, hogy a filmnek nem lexikona van, hanem „percepció bázisa”).
- A filmi jelek nem diszkrét (hanem konkrét) jellege (= nem tudjuk a képet egyértelműen elemeire tagolni, különálló egységekre bontani).
- **A filmkép átlátszósága** azt is jelenti, hogy **a filmkép mint jel látszólag univerzális** (mindenki érti, úgy tűnik, nem kellene előzetes ismeretek). Bazin: „ha azt mondom, egy eszkimónak »csinos nő«, nem valószínű, hogy valami elragadót hall, az azonban bizonyos, hogy Gina Lollobrigidát nem fogja bálnának nézni.” (A képlátás, értelmezés ennek ellenére kultúrához és korhoz kötött.)
- **A filmkép mint jel részben ikonikus** (hasonlóságon alapuló), keletkezését tekintve (optikai lenyomat) **indexikus**, részben pedig **konvencionális**.
- **Az ikonikus jelleg dominanciája:** nem tudja függetleníteni a megjelenített világot az érzékeléstől, észleléstől. A jelölő sohasem választható le a jelöltről (a konnotáció a denotációról).
- Az absztrakció nehézségei: a filmnek rendelkezésére áll a tárgyak, a valóság gazdag önkifejezése, de nem jut el az absztrakcióig.
- A filmi jelentések metonimikusak, metaforikusak. Pl. a plánok jelentése metonimikus (rész = egész, következmény alapján értjük meg, hogy mi történt). Metaforák gyakran *antropomorfizáló* jellegűek (élettelen = élő, a táj = arckép), *kozmomorf* jellegűek (arc = tájkép). A filmes metaforák nagyrésze is eredetileg *szinechdoché* (rész = egész).

- A filmképek jelentése *ad hoc* alakul. A **FILMKÉP JELENTÉSE KONTEXTUSTÓL FÜGGŐ, VISZONYOKBÓL ALAKULÓ JELENTÉS.**

A kép önmagában = dekontextualizált (kontextusból kiragadott) információhalmaz. ⇒ **A jelentések nem szótározhatók** (a filmnek nincs lexikális szemantikája), hanem mindig motiváltak (a jelölő–jelölt hasonlóságán alapulnak) és kontextuálisak (a szövegösszefüggésben alakulnak), viszonyítások eredményei:

- a) A kép „átlátszósága” révén alakuló jelentés:** a kép hasonlít a valóságra, a néző „belép” a képbe (a klasszikus elbeszélőfilm internalizációs eljárásai), „azonosul” a látvánnyal, viszonyítja azt, amit lát a saját hétköznapi tapasztalatához, élményeihez, azok alapján értelmezi. (Bordwell: „*realisztikus motiváció:*” a valószínűsíthetőség szerint pl. egy ember ezt vagy azt tenné egy adott helyzetben, egy adott helyszín tapasztalataink szerint így néz ki, stb.)
- b) Kép + kép viszonyában** (a montázsajták révén) **alakuló jelentés** (lásd: Kulesov-effektus, Eisenstein: $1+1=3$), a filmkép jelentését az előtte és utána látható képek alakítják. (Bordwell: „*kompozíciós motiváció:*” ok-okozati láncszemek felismerése.)
- c) A filmbeli médiumok egymáshoz való viszonya** alakítja őket (kép–hang–nyelv egymást meghatározza, jelentéseit alakítja).
- d) Film és film viszonyában**, esetleg film és valamilyen más művészet(i alkotás) viszonyában alakuló jelentések ⇒ más filmekkel, szövegekkel, szövegtípusokkal (= műfaj, stílusirányzat, alkotói életmű) való kapcsolat, amit a néző megteremt. (Bordwell: *transztextuális motiváció*, pl. egy sztár által képviselt típus, a szereplőkről a filmről való információk, műfaji szabályok ismerete: tudjuk, hogy James Cagney vagy Humphrey Bogart milyen hősöket jelenít meg + nem lepődünk meg, hogy egy musicalben egyszer csak dalra fakadnak és táncra perdülnek).
A film ezt a viszonyítást elősegítheti nyílt idézetek vagy rájátszások révén (intertextualitás).

- **A filmnek nemcsak szótára nincs, tulajdonképpen nincs grammatikája sem, inkább a retorikához hasonló laza szabályai vannak** (= nem lehet nyelvtanilag ’helytelen’ ’mondatot’ szerkeszteni filmen, csak érthetlent, zavarosat, logikátlant, nem megfelelőt az adott filmtípushoz, annak ellenére, hogy a ’filmgrammatika’ szót használják mint metaforát egyes kézikönyvek).
- A filmnek „egy kicsit művészetté kell válnia ahhoz, hogy nyelv legyen” (Metz).